

expreso

imaginario

AÑO 5 N° 58 MAYO 1981 \$ 12.000.-

CONTIENE AFICHE
SANTELLAN



OPA:

**ANALISIS DE UN
REENCUENTRO**

n° 58 mayo

Director Ejecutivo
Aberio Chanan

Director
Roberto Pettinato

Redacción
Ricardo Messina

Diagramación
Alejandro Arentz

Fotografía
Carlos Nava

Publicidad
Carlos Guaragna

Coordinación General
Adriana Sulraz

Secretaría
Aníbal Asborno

Foto de tapa
Carlos Nava

Colaboraron en ésta número:
Pipo Lermoué, Adriana Franco, Gabriel Szmulowicz, Rodolfo Mansilla, Alfredo Rosso, Sandra Russo, Fabien Lebengli, Gustavo Silva.

Corresponsales del Interior:
Ricardo Oscar Terese (Santa Fe), Patricia Salazar (Tucumán), Jorge Batitona (Mar del Plata), Ariel Lucero (Mendoza), Eduardo Astorga (San Juan), Carlos A. Rojas (Rosario), Patricia Peres (Córdoba), Nicolás Alvarez y José Espino (Salta), Tato Prado (Río Cuarto)

Expreso Imaginario es una publicación de Ediciones de La Ventana, Cabildo 885 (1426) T.E. 773-8187. Horario: 15 a 20 hs. Capital Distribuidora en Capital: Rubbo S.C.A. Av. Juan de Garay 4428 1° p. T.E.: 99-5103 Miembro de la Asociación Argentina de editores de Revistas. Fotocomposición, armado y películas Gráfica Solís S.R.L. Suárez 93/95 T.E.: 21-9780 - Capital: Impreso Editorial Palermo Erazcano 3158 Capital. Color: Julio Alvarez. Nombre de la publicación registrado como marca. Registro de la Propiedad Intelectual N° 1.339.387. Hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Precio del ejemplar en Argentina \$ 12.000
Suscripción 8 números \$ 72.000
Interior \$ 84.000
Números atrasados \$ 12.000

Correo Central N° 28	Tarifa reducida Concesión 2402
	Franqueo Pagado Concesión 3390



Gustavo
Silva

DE LOS SHAKERS

A OPA: volviendo al barrio

Hugo: Debutamos en la música con el Trio Fattorusso. Mi viejo tocaba un bajo hecho con un cajón, un palo y una cuerda de contrabajo. Osvaldo tocaba percusión y yo acordeón y ukelele. Actuábamos en los tablados, escenarios hechos en la calle, con tachos de aceite con unas tablas encima. Ahí arriba "interpretábamos" el Rag de la Calle Doce, temas de Paul Anka, Elvis Presley, Billy Cafaro... Ya nos hacíamos algunas escapadas al Hot Club para escuchar temas de Charly Parker y Coltrane. Ringo había entrado en una "jazz"; los Hot Blowers, tocando el piano, con sólo dieciséis años.

Ringo: Ahí hacíamos di-xieland, cosas de Armstrong... ¡Tito Caballero tocaba el violín corneta! Había caños: Tito también tocaba saxo barítono, un argentino, Chocho Paulini, tocaba el tenor; Cacho La Cruz, otro argentino, tocaba el trombón, y el "Gordo Bachicha" tocaba trompeta. Al principio, el baterista también era un argentino. Porque Osvaldo no había podido entrar, ¡tenía poco más de diez años!

Hugo: Los Hot Blowers fue un conjunto que duró muchos años, y allí estuvieron todos los músicos uruguayos de la época. Nosotros fuimos entrando de a uno. Al final entró Rubén, que en ese entonces tenía diecisiete. Allí tocamos por primera vez todos juntos. Actuábamos en los bailes. Había una orquesta típica, una "sonora", como se llamaban en aquel tiempo las bandas latinas, y la "jazz", que éramos nosotros. A veces nos presentaban como "Los The Hot Blowers".

Al mismo tiempo habíamos empezado a tocar jazz "en serio" en un trio con Pelin (después Shakers). Pelin tocaba bajo, yo piano y Osvaldo batería.

También hacíamos changas en la radio, acompañando cantantes, todo eso. Así pasaron unos cuantos años, viviendo de tocar un poco en todos lados: radios, televisión, temporadas en Punta

Los hermanos Hugo y Osvaldo Fattorusso, el bajista Ringo Thielmann y Rubén Rada, que forman el núcleo básico de Opa, tienen una intensa historia musical. La de Rubén ya fue descrita a fondo en el Expreso (N° 51). Ahora le toca a los otros tres decir su parte, que va desde tocar en la calle para las fiestas del barrio hasta el regreso al Río de la Plata después de diez años de vivir y hacer música en los Estados Unidos. En el medio hay un largo recorrido, dos décadas de ininterrumpida evolución, que incluyen haber formado el máximo conjunto estilo Beatle de Sudamérica, "Los Shakers", a mediados de los sesenta, y haber dado forma definitiva al candombe electrónico, abriendo un enorme canal creativo para la música local.



Hugo, Ringo y Rubén

del Este y Piriápolis, clubes de barrio... Hasta que llegaron los Beatles, aquellos famosos "Beatles Americanos". También estaban dando "Añochecer de un día agitado". Nosotros nos enloquecimos con todo el asunto. Nos pareció una cosa bárbara.

LOS SHAKERS

Ni Osvaldo ni yo tocábamos guitarra. "¿Con qué hacemos este grupo?", nos preguntábamos. Pero de últimas dijimos: "Bueno, vamos arriba!" Y agarramos las guitarras. Unos pocos tonos y chau. Entraron Caio de baterista y Pelin de ba-

jo. En ese tiempo, el Palacio de la Música tenía un programa de televisión, y como no teníamos guita para comprar instrumentos, le cambiamos actuaciones gratis en 36 programas por tres guitarras marca "Sonny Boy" y un equipo. Aquellas guitarras eran un duro de madera malidito, duro y pesado, que te llenaba las manos de callos. Pelin le sacó el mango a una y le puso otra madera, fabricándose un bajo sin trastes. ¡El primer fretless!

Seguimos laborando en Punta del Este, en el casino de San Rafael, con Osvaldo de baterista, yo en el bajo y un pianis-

ta. De allí salíamos corriendo a presentarnos como Los Shakers en el Parador Imarangatú. De ahí volvíamos corriendo al Casino. Todas las noches ese recorrido. A la semana, Los Shakers comenzaron a tener éxito en Imarangatú. Ya teníamos un poco la onda beatle de flequillo y trajecito.

De pronto, un día, se apareció en mi casa un productor de la Odeón Argentina, ofreciéndonos grabar. Nos vinimos para Buenos Aires, a hacer nuestro primer disco.

Osvaldo: El álbum se llamó "Los Shakers". Cantábamos en un inglés más o menos, una mayoría de temas propios compuestos en base a la onda que marcaban los Beatles. El segundo álbum se llamó "Shakers for you", y el tercero y último, "La conferencia secreta del Toto's Bar".

En Buenos Aires empezamos a juntarnos con la gente de jazz, íbamos a zapar a la Cueva de Pueyrredón. Había músicos de jazz que nos criticaban porque imitábamos a los Beatles, y no se daban cuenta de que ellos también estaban imitando a los músicos de jazz americanos. Incluso el clima del boliche, tipo cueva, llena de humo y whisky, era una imitación de los boliches de Nueva York. Toda la música que se hacía allí ya la habían tocado todos los americanos antes.

Uno tiene que tocar lo que tocaría en el patio de su casa, sin pensar en "cómo viene la onda". Le cabeza de uno está siempre buscando.

Ringo: El jazz es un buen campo para aprender, porque te enseña mucha armonía, le enseña a improvisar...

Osvaldo: La cosa es que nos iba muy bien, en el '64, '65... "La Conferencia..." fue nuestro último disco oficial. Después, hace un par de años, aparecieron dos long plays de los Shakers, que la compañía armó con cintas viejas que nunca se editaron, con pruebas, y con algunas graba-

ciones que habíamos hecho en Venezuela, tocando cualquier cosa...

Pero poco a poco la cosa se fue poniendo vieja para nosotros y para todo el mundo. Ya en el '66 andábamos con ganas de largar "Los Shakers".

Rubén: La cosa estaba "perimida", vó... (risas)

Hugo: Pero la música nueva de aquí, lo que estaban haciendo Manal, Almendra o El Kinto (con el Negro Rada) o Mateo, demoró mucho en "pegarnos". Recién cuando estaba en Estados Unidos, y escuché el disco de Manal, me di cuenta de que eso era genial. Nosotros con los Shakers estábamos en otra onda. Metidos adentro de un "mercado" porque los tipos te obligan a hacer lo que vende, intentando gustarle a la gente. Sonábamos fenómeno y todo eso...

Oswaldo: Pero tocábamos estilos que ya sabíamos que iban a complacer al público

Hugo: Al mismo tiempo, éramos pibes de barrio, tomábamos mate y comíamos asado como cualquier rioplatense

Al poco tiempo de disolver el grupo, nos llamó Ringo desde Estados Unidos.

LOS PRIMEROS PASOS DE OPA

Ringo: Yo me había ido para allá en el '67, y había pasado un par de años laburando de músico en los boliches de Nueva York. De pronto vi la posibilidad de armar un grupo con Hugo y Oswaldo, y los llamé

Hugo: Cuando llegamos, decimos que teníamos que ponernos un nombre para laburar, y surgió Opa, que es una especie de ¡Hola!, saludo típicamente uruguayo.

Laburábamos tocando un poco de todo, y preparamos unos cuantos demos (cintas de demostración) para presentar en las grabadoras. La mayoría de esos temas continuaban el estilo de los Shakers, y estaban cantados en inglés, porque estábamos probando entrar en el "mercado", gustar allá.

Oswaldo: Pero poco a poco salían cosas más nuestras, estilos más uruguayos. Allí fue que empezamos a comprender la



Robertinho Silva, Gary Gazaway y Wagner Tiso

importancia de lo que habían hecho grupos como el Kinto y Totem. Uno va madurando y se va descubriendo a sí mismo ...

Hugo: Uno da una vuelta bárbara para por fin volver a lo que es realmente propio, a lo que mamó. Volver a sentirse en el cordón de la vereda, allá en el barrio. Así iba tomando forma un concepto musical nuevo para nosotros, y que al mismo tiempo, era lo más personal que habíamos hecho jamás

Porque habíamos hecho jazz, rock, bossa nova, pero nunca habíamos hecho lo nuestro

Después, a través de Aírto, escuchamos los discos que él había grabado con Hermeto, en el genial Cuarteto Novo, que fue la base de la nueva música brasileña. Eso, y los primeros discos de Milton, de hace doce años, con arreglos de Paulo Mora y Wagner Tiso

Oswaldo: Nosotros estábamos familiarizados con los ritmos brasileños, porque en el '60, en Uruguay, tocábamos mucha samba, mucha bossa ... Pero lo que hacía Hermeto era totalmente nuevo

Bueno, estábamos tocando en boliches, un poco de todo y un poco lo nuestro, y un día apareció Aírto y nos propuso tocar con él. Así fue que grabamos por primera vez en Estados Unidos, en aquel long play de Aírto: "Fingers" (Dedos), que fue su éxito más grande, aún se sigue vendiendo. El tema principal del álbum, el "hit", era "Dedos", una vieja canción de Rubén.

Hugo: Estuvimos haciendo giras con Aírto y su mujer, Flora

Purim, trabajando por todo el país, desde el '72 al '75, en que surgió la oportunidad de grabar a Opa.

ALAS DORADAS

Oswaldo: Durante todo ese tiempo, nos habíamos estado juntando mucho en lo de Hugo para componer y hacer grabaciones caseras de nuestra música. Porque con Aírto no teníamos mucho espacio para meter nuestra onda. Y seguíamos con la idea de Opa. De todo el material que ha-

blamos ido reuniendo esos años, hicimos una selección para el primer long play. Grabamos en Berkley y mezclamos en los Angeles, con Kerry Mc Nabb, gran capo, de técnico. En ese disco no está Rubén, que todavía andaba por el Fío de la Plata. Hay dos temas de él, sin embargo. Participaron David Amaro, guitarrista yanqui, Hermeto tocando flautas, Flora cantando y Aírto en percusión, además de nosotros tres. El disco se llamó "Goldwings" (Alas Doradas).

Hugo: No quedamos muy contentos con el disco, porque le falta un poco nuestro sabor. Los americanos nos hicieron una gran película, un gran dibujo en la cabeza. Ellos quieren "acondicionar" todo, pasarlo por el aire acondicionado. A todos les pasa lo mismo. Va Milton para allá, lo hacen cantar en inglés y le sacan todo el clima particular de sus canciones. Va Gilberto Gil, cuyos discos brasileños parecen grabados en el fondo de la casa, con una alegría y una espontaneidad increíble, y le hacen un disco que parece esterilizado, sin vida.

FOCUS DISCOS

- Compra
- Venta
- Canje de Discos Nacionales e Importados



FLORIDA 943 - LOCAL 6
GALERIA FLORIDA CENTER



Hugo Fattorusso

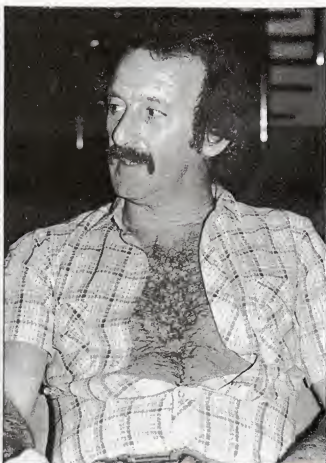


Osvaldo Fattorusso

Eso mismo le pasó a Opa. Pero no nos estamos quejando de que "no nos dejaron hacer lo nuestro". Porque depende mucho de la seguridad que tenés en vos mismo, de tu experiencia, etc. Hermeto fue allá y manejó él las cosas en su disco. No se dejó influenciar por la mentalidad industrial. A nosotros nos llenaron la cabeza

de dibujos. Ahora ya tenemos diez años de experiencia en ese ambiente, y hemos grabado muchos discos con otros músicos. Ya no nos empaquetan tan fácilmente. Lo que pasa es que los rioplatenses

tenemos un entrenamiento increíble frente a las dificultades. Estamos acostumbrados



Ringo Thielmann

a tener que pelear mucho para conseguir las cosas.

Ringo: Después de "Goldenwings" tuvimos que seguir laburando, porque la grabadora no se ocupó de difundir demasiado el disco. Se editó en casi todo el mundo, pero nadie lo conoce. En Europa y en Japón se vende bastante bien.

Hugo: En ese período llegó el Negro Rada. Hacía mucho tiempo que lo estábamos llamando, pero nunca podía venir. Cuando llegó grabamos el segundo álbum de Opa, "Magic Time". Seguimos haciendo giras con Airtó, con Opa, y con un quinteto que formamos nosotros cuatro y Pelo Deboni, un pianista uruguayo. Eso sonaba fantástico, teníamos ocho teclados en el escenario, jera una barbaridad!

Ringo: Tocábamos mucho, a la gente le gustaba lo que hacíamos, pero no estábamos en la gran difusión. Hay tantos discos que salen allá sin apoyo y se pierden en el enorme mercado... Si no tenés la manija de la grabadora ...

Rubén: Si no sos amigo del portero, por lo menos ... (risas)

Cómo fue que volvieron al "Cono Sur"?

Nos llegaron algunas ofertas para venir a tocar a Buenos Aires y Montevideo ... Para nosotros la idea de reunirnos con el Negro Rubén, de hacer cosas con Jaime Ross, que está por llegar y que es un fenómeno ... tocar para públicos que tienen las mismas vivencias que nosotros... volver al barrio ... todo eso es un viejo sueño.

Ahora estamos aquí.

¿Y qué planes tienen?

Quedarnos por aquí. Tenemos posibilidades de hacer una gira por Brasil, además de las actuaciones en Uruguay y en el interior argentino, que ya están concertadas. Además nos han hecho ofertas concretas para grabar, aquí en Buenos Aires. Quiere decir que está todo por hacerse.

Reportaje: Pipo Lernoud
Fotos: Carlos Nava

MILTON-OPA: en Obras

LOS MUCHACHOS DE OPA NO USABAN GOMINA

Ya en el par de ensayos que presencié se destacaron nítidamente dos características de Opa: la poca preocupación por el ajuste en las interpretaciones, como si la precisión jugara en contra de la calentura, la espontaneidad (¡el viejo y discutido diáma sudamericano!), y el asombroso dominio que ejercen los Hermanos Fatto sobre sus instrumentos, Osvaldo inventando ritmos difíciles pero siempre excitantes, empujando continuamente la nave candombero



Hugo Fattorusso

hacia contraolas y barrenadas sonoras, y Hugo delineando melodías brillantes y redondas, siempre con ese sabor Pascoaliano a fiesta popular ...

Pero en Obras la cosa tenía otro cariz. Había un público desconocido que, en su mayoría estaba allí para ver a Milton. Los Opa se habían reunido apenas cuatro veces a ensayar apretadamente, después de años de no recorrer su repertorio, recién llegados de viajes en avión y reencontros y largos periodos de vida lejos de la música. Opa tenía por fin, la oportunidad que se le habla negado durante los 10 años que vivieron en EE.UU.: tocar su propio material para un público que hable su mismo idioma y tenga un origen parecido, esquinas más, esquinas menos. El aterrizaje fue un poco forzoso. El primer día, viernes, Opa salió a desafiar, con la típica actitud del tímido que se hace caradura a fuerza de inseguridades. En primer plano dos chicas haciendo coros, la norteamericana Carol Moore y la brasilera María de Fatima. El negro Rada medio oculto por las tumbas y los micrófonos, cantando poco y nada, con problemas de



Rubén Rada

garganta. El "búho" Gary Gazaway, tras su trinchera de equipos, metiendo aullidos de trompeta, trombón o fliscornio en algunos lugares, sin mostrar realmente su talento, Hugo, Osvaldo y Ringo limitándose a hacer los temas un poco como iban saliendo, ya que los ensayos no habían sido suficientes para pulirlos. De entrada, la gente se preguntó: "Pero, ¿esto es Opa?". Porque los temas eran excelentes, pero el grupo sonaba desinflado y perdido en un mar de mala amplificación. Para rematar el "shock", Hugo, Gary y Osvaldo encendieron un televisor en medio del escenario y desataron una andanada de música inclassificable, armada en torno a solos deshilvanados, con momentos de intensa complejidad armónica: eran los "Employees", trío de música experimental con el que casi graban en USA. El público se sublevó, porque no estaba dispuesto a navegar en esas vanguardias. Gritos de "¡Cortenlá!", "¡No toques más, gordito!" (por Gary), "¡Que salga el Negro Rada!" o "¡Que salga Milton!" ahogaron los extraños sonidos provenientes de la escena. Salió María Fatima con una guitarra criolla. El público se calló, expectante. Pero María no es una cantante con voz o carisma suficientes para controlar a los monstruos que ya se habían soltado. A los pocos acordes la marejada de gritos volvió, más fuerte que nunca. Tres temas osó María, enfrentando con valentía pero sin éxito, la rebelión de la audiencia. Sus melodías lánguidas, bossanoveras, no consiguieron convocar la atención. Recién cuando el Negro Rada comenzó a delinear los primeros fraseos de "El Siete" y toda la banda se lanzó detrás impulsando su potente candombero, con Gary sacándole chispas a su trompeta sin perder el aliento ni el ritmo, el público recuperó su alma, acompañando con palmas y entusiasmo las arremolinadas vocalizaciones del grupo.

Ese fue el aterrizaje de Opa. Ya el sábado, segundo concierto, el grupo sonó un poco más ajustado, las modernistas exploraciones de los "Employees" no estuvieron presentes y María Fatima se limitó a dos temas cortos. Fue un verdadero recital de Opa, volviendo, poco a poco, a mostrar de qué son capaces, cosa que se puso en evidencia definitivamente el domingo. ¿Y de qué son capaces? Se trata de músicos que han creado un estilo totalmente propio, apoyado en un vigorosísimo y caliente juego de batería y percusión provistos por la infernal actividad de Osvaldo, baterista ejemplar, con Ringo metiendo pocas notas de su bajo que ruge y acentúa los tiempos, marca los cortes y sirve de plataformas de lanzamiento para el sintetizador de Hugo, único en su género, lanzador de oleadas de notas vibrantes que patinan sobre el ritmo, armonizan con las voces y la trompeta, se despliegan hacia todos lados con rapidez, y desaparecen, sin aburrir ni perder intensidad jamás. En los temas lentos, Hugo toca su piano eléctrico con enorme delicadeza, con notas cristalinas, casi acuatísticas. Allí es cuando Gary hace largos sonidos melancólicos, y el Negro muestra su maravillosa expresividad vocal. Todos en Opa cantan, y cuando la cosa suena bien, son siete voces lideradas por Rubén dibujando los rápidos giros del candombero sobre un galope de percusión. Y Opa, a pesar de que mejoró un poco cada día, no llegó a lo que se espera de ellos, dejando bastante decepción en el ambiente. Habrá que esperar la evolución —otra vez juntos— de estos músicos originales y talentosos. Habrá que darles tiempo de volver al barrio, jugar a la pelota, inspirarse de nuevo y olvidar los años de tocar sin ganas en boliches de Nueva York y Los Angeles, sobreviviendo en la gran ciudad desconocida.



Osvaldo Fattorusso

EL FANTASMA DE MILTON

Al revés de Opa, Milton fue empeorando cada día. Acompañado por un grupo de viejos amigos que parecían haber perdido el entusiasmo, luchando contra un sonido que se fue descalabrando progresivamente, uno de los mejores cantantes del mundo se diluyó dramáticamente ante nuestros ojos.

El viernes, Obras lo recibió con una ovación. Para nuestra sorpresa, el público conocía todos los temas de memoria, incluso los de su último (excelente) álbum, "Sentinela", que acababa de ser editado en Argentina. Lo primero que nos hizo sentir que algo andaba mal fue ver a Helio Delmiro, un buen guitarrista de jazz brasileiro, tocando sus rápidos punteos con un cigarrillo en la boca, de espaldas a Milton. Luis Alves, curtido bajista (habitualmente toca contrabajo acústico) con años de acompañar a Gismonti y Milton, estaba allí, marcando ritmos funky que no encajaban del todo con las melodías sentimentales y delicadas de Nascimento. Robertinho, a quien ya vimos tocar la batería con Milton y la percusión con Gismonti en Buenos Aires, también un gran músico, desarmaba los temas con violentos cortes y redobles, interrumpiendo las líneas melódicas. Y Wagner Tiso, tecladista y arreglador campeón de Brasil, también parecía dormir en un rincón con el cigarrillo en la boca, metiendo sin interés algunas notas de su piano eléctrico de vez en cuando. Milton estaba solo. Alguien había tomado la decisión de hacer un show con ritmos "modernos", olvidándose de que las composiciones de Milton tienen otro carácter. ¿O es que los músicos querían tocar como si estuvieran en Jazz and Pop, unos cuantos temitas de jazz, utilizando las mismas secuencias de acordes de las canciones del show? El hecho es que Milton estaba allí, cantando, sin poder apoyarse, ni musical ni afectivamente, en su "grupo de apoyo".

Quizá sea ésa la razón del fracaso, o simplemente Milton esté pasando por un mal momento y el escenario es como una gigantesca lupa que magnifica los errores... La cuestión es que cantó muchos de sus mejores temas, composiciones hermosísimas como "Ponta de Areia", "Travessia", "Para Lennon y Mc Cartney", "Nada será como antes" y la gente cantó con él y lo aplaudió, pero al mismo tiempo todo el mundo se miraba entre sí con cara de angustia, viendo cómo el recital no levantaba vuelo, no salía de una trágica falta de inspiración. Cantó en castellano, "Sueño con serpientes" (que hace a dúo con Mercedes Sosa en Sentinela) y "Casamiento de negros" de Violeta Parra, y el público lo siguió, levantando a fuerza de cariño lo que era un evidente desastre. Porque Milton desafiaba muchísimo, y los falsos se convertían en gallos, y su voz mágica parecía agarrada por los nervios y el miedo. Ya el año pasado dijimos que se notaba la falta, acompañando a Milton, de sus amigos del



Para Milton "tudo bem"



Robertinho Silva



Helio Delmiro: ¿Será cierto lo que escucho?

"Club de la esquina": Beto Guedes, Lo Borges, Toninho Horta, Flavio Venturini, Novelli, gente que le provee una base de confianza que lo inspira para dar lo mejor de sí. Hoy esa falta se confirma. Sólo los jóvenes del cuarteto Uatki, creadores e intérpretes de extraños instrumentos acústicos (marimbas de tubos, violoncillos parecidos a berimbaus, etc.) lograron momentos de fervor con sus ricas texturas sonoras, que por momentos recordaban a la música árabe, por momentos a Gismonti, por momentos eran claramente africanas. Este grupo, oriundo de Minas Geraes, merece un mayor espacio para mostrar sus ideas que, en este caso, crearon climas alrededor de "Sueño con serpientes" y el tradicional "Peixinhos do Mar".

DESPEDIDA TRISTE

En fin, éste no es un recital grato de comentar. Porque mucha gente se habrá llevado una pobre impresión de la "Música Latinoamericana" y quizá eso los aleje de decenas de discos fundamentales. Porque ahora vienen Gilberto Gil y Caetano Veloso, dos artistas increíbles y jugarán con handicap en contra, cuando no lo merecen. Porque Opa tiene muchísimo más para dar que lo que nos permitió entrever en Obras, y a esta altura no tienen mucha cabida las excusas del delirio y la falta de ensayo. Porque es una lástima ver tanto talento diluirse, cuando realmente el público está más preparado que nunca para comprenderlo. Porque Milton no es "un número más" de la industria del espectáculo, sino una parte fundamental de la historia artística y emotiva de esta parte del continente, y no queremos ver que su luz se apague, ni siquiera por un rato.

Pipo Lernoud

Foto: Carlos Nava

UNA TARDE CON GARY BURTON Y CHICK COREA.

En el Expreso nº 51 ustedes pudieron conocer bastante bien a Chick Corea; esta vez insistimos un poco más sobre Burton, que como su compañero, posee esa claridad implacable que entre otras cosas, sin quererlo, en vez de respuestas, le permite darnos lecciones. Burton y Corea, a cambio de una entrevista, nos dieron una clase de ética y estética.



Cuál fue tu impresión del primer disco que grabaste con Chick?

Burton: En aquel momento, la ECM era una compañía muy pequeña, no pensé jamás que nuestro primer disco fuera tan bien recibido. Se hizo muy popular... realmente no lo esperaba pues el dúo surgió por las ganas que teníamos de tocar Chick y yo. Al principio el dúo no era estable, pero después, entre conciertos y grabaciones, le dimos un toque de estabilidad y pudimos advertir que contábamos con una audiencia determinada, que en muchos casos es diferente a la que escucha nuestra actividad por separado.

Hay cierta violencia y agresión en el climax de los solos de muchos improvisadores, que



Chick Corea

contrasta notablemente con el carácter de tu música...

La agresión no es necesaria... todos tenemos algo de este sentimiento en nosotros, nadie puede escaparle a eso, pero se exterioriza por diferentes caminos, que se transitarán de acuerdo a la orientación que le des a tu actividad. Algunos buscan la belleza de las emociones, otros la de la calma. El artista tiene la habilidad de comunicarse con otras personas a través de distintos "idiomas", y en la medida en que se expresen, revelarán rasgos de su personalidad.

¿De qué años aprendiste tu música?

En el plano del jazz, tomé cosas de aquellos músicos que me enseñaron de qué manera tocar mi instrumento y cómo improvisar. Escuchando a los músicos, hay siempre un momento en que "suenan campanitas" y ahí es cuando te das cuenta de que eso era exactamente lo que buscabas. Aprendí mucho de Bill Evans sobre cómo tocar el vibráfono, que es un miembro de la familia de los teclados. También aprendí algo de Stan Getz, con quien toqué unos años, y vine a Buenos Aires... de Getz aprendí cómo "atacar" las frases melódicas. Después de toda esa escuela uno hace lo propio, que se constituye en característico después de adaptar a nuestras necesidades lo que tomamos de cada músico. No se trata de copiar... También me siento influido por la música de Chick. Yo toco muchas de sus composiciones...



Gary Burton

Chick compone mucho y vos improvisás mucho, ¿qué idea tenés sobre la composición y la improvisación?

La improvisación se puede comparar al lenguaje, es como hablar.

La música escrita es como la palabra escrita. En el lenguaje necesitamos que funcionen los dos caminos, tanto el formal como el espontáneo (al conversar). Al improvisar usamos las mismas reglas del lenguaje. Por ejemplo, en este momento yo estoy hablando con vos, pero como sé que el inglés no es tu lengua original, hablo lo más correctamente posible, sin embargo cuando hablo con Chick, utilizo el "slang", además de toda una terminología común, que es producto de nuestra relación. Cambiamos el lenguaje según las personas...

El haber ampliado el rango de tu instrumento, ¿tue una ocurrencia?

No, fue producto de la necesidad. Yo empecé tocando solo, y estaba cansado de hacer líneas melódicas, yo quería hacer armonías, así que desarrollé esta técnica de cuatro mazos desde el comienzo de mi aprendizaje. Mi intención era tocar acordes, como el piano, y descubrí que no era difícil, no más que tocar el piano con todos los dedos... hago de cuenta que los mazos son prolongaciones de mis manos, como dedos más largos...

Tu generación tiene la habilidad de desarrollarse en todas sus posibilidades, grabando un disco "solo" o uno con un cuarteto, u otro sinfónico...

En los primeros tiempos del jazz, los músicos no tenían suficiente educación, o eran autodidactas, no tenían entrenamiento clásico, generalmente tocaban en clubs nocturnos que no les permitían hacer lo que quisieran. Ahora el músico recibe una educación integral en Universidades, lo que le permite cubrir un campo más amplio.

¿Creés que el límite de un instrumento depende del que lo toca?

En cierta medida, sí, aunque algunos instrumentos son realmente limitados, pero el mensaje puede igualmente ser expresado. Incluso tocando armónica podés extender el rango. Yo decidí utilizar cuatro mazos para darle más riqueza al vibráfono; sigue siendo limitado pero eso ya no me preocupa. Un instrumento puede hacer cosas que otro instrumento no puede, con lo cual tenemos que todo elemento de expresión tiene restricciones que otros no tienen. Pero la clave está en sacar partido de aquello que le sea propio a cada instrumento. El problema de la limitación ha dejado de preocuparme.

¿Por qué no contás algo sobre tu experiencia pop?

Estoy muy interesado en los efectos de la música pop. A mediados de los años '60, el jazz estaba encerrado en sí mismo y tenía un mismo estilo y dirección... Todo el jazz, incluso el nuevo, provenía de las viejas tradiciones, y para componer todos seguían el mismo patrón. Parecía que no había manera de que esto pudiera cambiar. Pero el jazz de pronto se

abrió y comenzó a utilizar elementos del pop; empezaron a cambiar los ritmos, el feeling de las melodías... Mi generación fue la primera en experimentar esa fusión. Los músicos empezamos a ser eclécticos. El jazz, al principio tuvo miedo de esto, pero nada pudo ser más natural que improvisar sin restricciones. Hubo una gran apertura; se incorporaron instrumentos eléctricos, lo que trajo que muchos se opusieran... pero el cambio ya había comenzado. Yo fui parte del cambio. Mi instrumento no es eléctrico, pero yo me interesé en otros estilos e influencias. Siempre que se descubre, o se renueva o se incorpora algo, es posible utilizarlo bien, o no tan bien...

Hay varios compositores que afirman que la electricidad divorcia al hombre de la música.

Los que afirman esto (como Jarrett) lo hacen por elucubraciones personales que los llevan a afirmar que el sonido acústico de su instrumento es lo más significativo para ellos.

Será porque tienen el sentido crítico muy arraigado...

Sí, en general la actitud crítica de un músico es bastante menos flexible que la del público, porque el músico jamás se queda sin pensar cómo podrá haber hecho él mismo lo que acaba de oír.

Cada vez que oigo a un intérprete de vibráfono, me es imposible separar eso de mi idea sobre lo que toca... Entonces, se podría decir que Jarrett basa tal afirmación exclusivamente para él; no creo en absoluto que pretenda que todos dejemos de tocar con instrumentistas o instrumentos eléctricos. Tiene una creencia arraigada como cada uno de nosotros tiene la suya.

Nunca pensaste que quizás muchos de tus seguidores, por simple curiosidad se pregunten, si vez, mientras desayunan? ¿Qué estará haciendo Burton ahora?

Probablemente yo esté desayunando también.

Segunda parte: Entrevista con Chick Corea

¿Por qué tiene éxito el dúo?

Porque en general las cosas que no hacen de la necesidad, tienen un buen futuro. Nuestro dúo tiene esa característica... nos reunimos porque la pasamos bien; se transformó en algo musicalmente puro... y el formato de nuestra música es muy simple, son canciones en su mayoría, interpretándonos encontramos mucha libertad uno en el otro.

¿Cuáles son los límites de un músico?

Lo único que limita a un músico, y a la actividad de las personas en general, es la sociedad. A mí me gustaría hacer muchísimas cosas, a veces al mismo tiempo, pero resulta imposible... debemos realizar una a la vez. Ahora, por ejemplo, estoy empeñado en aprender a lograr un mejor sonido a mis instrumentos eléctricos, porque puede ser mejor. Muchos músicos se olvidan de la amplificación e incluso del instrumento, entonces, ¿cómo van a lograr un buen sonido?... Se necesitan buenos amplificadores, buenos parlantes, como en cualquier instrumento; por ejemplo, el teclado eléctrico, no termina en las teclas, es

más que eso, el cable, otra de sus partes, tiene que ser de buena calidad, y hacer buen contacto... ¿cuántas veces oímos un terrible CRRAC en medio de un recital por problemas de conexión, es muy estúpido, es como tener una lengüeta en el saxo. Yo, en este momento, estoy logrando un buen sonido en mis instrumentos eléctricos, mejor que el del año pasado.

¿Cuándo empieza la improvisación y cuándo la composición?

Es difícil definir cuándo comienza una y termina la otra. La música es completa cuando la integran ambos caminos, pero realmente no hay esos dos caminos, hay uno solo. La composición es una afición de las personas que ordenan las cosas, además de ser una inclinación de la inteligencia. Pero componer, no es sólo la actividad de un artista. Un ama de casa que pone la mesa, pone algo aquí, algo allá (Chick se pone a ordenar las tazas de café, los platos, los vasos y las servilletas que hay sobre la mesa...) esto es distribuir el espacio esto es arte.

A medida que se va aprendiendo más y más, la composición a ser más natural, rápida y espontánea... ése es el espíritu del músico de jazz que compone cada noche y planea siempre nuevas melodías, en este caso el proceso mismo quizás se vuelve más importante que lo compuesto en sí; es por eso que para mí, componer e improvisar son una misma cosa.

¿Por qué un tema puede ser considerado mejor que otro? ¿Quién lo determina?

Eso lo decide el oyente que encuentra mejor aquella tonada que ésta... Algunas melodías van a ser recordadas, y otras serán olvidadas. Suponete que yo nombro una canción y vos decís... Ahí! sí! me acuerdo, es una canción que me gusta... Uno tiene relacionado cada tema con un episodio que ocurrió o no en el momento de haber sido escuchado, y según lo que represente para nosotros, esa tonada la recordaremos o nunca más la escucharemos.

¿Qué significa para una persona popular como vos que mucha gente le conozca bien, y que vos no tengas idea de quiénes son?

Te tengo que dar una respuesta un poco ambigua, porque esto, en un sentido es cierto, y en otro no lo es. Tal vez yo no conozco a la gente de la misma forma que ellos me conocen a mí, pero yo no necesito detalles e información... Puedo conocer mucha gente de manera muy simple, y es realmente así como lo prefiero.

Por otro lado está el conocimiento de quién sos, cómo te llamas... Que desde mis seguidores hacia mí, es imposible. Esto no lo puedo cambiar, y va a ser un problema en la medida que yo lo considere un problema, si no, no lo será. Es así como las cosas están hechas, yo las padeczo, igual que todos; todos pensamos en alguien a quien quisiéramos conocer, pero esto es producto de la curiosidad, si fuera una necesidad, pasaría a ser una obsesión. Ojalá todo fuera más natural y no existieran escenario y público por separado.

Entrevistas: Fabián Lebenglik
Fotos: Carlos Nava

Chick Corea y Gary Burton



en concierto

El ejercicio de la libertad.

Si la música no existiera, ellos la habrían inventado, porque tocan como si realmente lo hubieran hecho... Resulta imposible, además, imaginárselos en otra actividad que no sea la musical. Porque si esta actividad no existiera, muchos se las arreglarían de poetas, políticos o de propietarios de una mercería. Corea y Burton son de los pocos que se quedarían sin trabajo.

Después de haberlos visto y oído tocar, lo único que queda clarísimo es la fascinación que nos produjeron. El resto son devaneos intelectuales muy poco claros, la mayoría de las veces inevitables. En este tipo de conciertos es cuando la función del crítico está sobrando, porque entre Gary y Chick, ya dijeron absolutamente todo lo que había que decir. Entre otras cosas, sencillez, eclecticismo y sobriedad fueron algunas de las claves que arrojaron al oyente: lo que hacen, es imposible pensarlo de otra manera, es así, como ellos lo dicen. No dejaron un estilo musical sin analizar, no dejaron de emocionarnos, ni de "hablar" en contra de los prejuicios y catego-

rias, o en favor de la espontaneidad y la libertad.

Según Burton y Corea, "éste fue el mejor concierto que dimos, debido, por supuesto, al increíble público..." Hay que reconocerlo: nos portamos de maravilla.

Es la primera vez que dos músicos suenan como un combo. Ellos pusieron el piano y el vibráfono, nosotros (a través de ellos) proporcionamos el bajo y la batería, ésa que por momentos Corea hacía el ademán de tocar.

Desde estas páginas, uno muchas veces se puede dirigir a los detractores del tema que se trata, suponiendo cuáles serán los argumentos que esgrimirán para hablar mal (o bien, según el caso) del objeto de discusión. Pero esta vez no existen opositores, sobre este particular no hay vereda de enfrente, a menos que se padezca de alguna rara enfermedad de orden estético. El día en que surja un Freud de la estética, supongo que va a partir de estados de salubridad ideales, como los que presentan estos dos señores.

Volviendo al recital, abrieron el programa con "Falling Grace", un tema de Steve Swallow, a quien Burton llama "el tercer hombre silencioso del dúo", ya que las can-

ciones que interpretan, si no son de Corea, son de Swallow. Este bajista toca junto con Gary desde 1965 y eventualmente con Corea, también desde esa fecha. Está siempre presente en los discos o conciertos del dúo. Las composiciones de esta presentación son prácticamente las mismas que las del disco que grabaron en vivo en Zurich. Se agregaron, entre otras, las "Canções para chicos" que Chick compuso en el año 1970, son pequeñas obras maestras (entre Bartok y Ravel) que sería bueno hacerles escuchar a los niños, para asegurarles un futuro mejor que el que les espera si siguen cantando tanto jingle idiota Tocó "La Fiesta", página muy conocida en la actividad "en vivo" del pianista, que nos dejó completamente exhaustos. Esa noche con Corea y Burton fue tan buena que uno debería haberse ido después del segundo tema. Presenciar todo fue demasiado intenso.

Escuchando a este espléndido dúo, se comprende sencillamente toda la historia de la música y lo que es más importante, recuperamos la esperanza, que hasta hace poco, dábamos por perdida.

Fabián Lebengliuk
Fotos: Carlos Nava

Poesía en el Rock

De los Talking Heads se dijo que intelectualizaron el punk, como si alguna vez hubiesen hecho punk (quién sabe), pero lo importante de este conjunto es su visión inteligente, a veces sarcástica, de la sociedad moderna, la cual se refleja con sus fobias y compromisos en las letras de David Byrne, el cantante de TH. En sus obras, hay algo que va más allá que lo que pueden decir las palabras, y ese algo es mucho más simple de lo que varios piensan.



NO ESTOY ENAMORADO

(I'm not in love)

¡...Lindo!

¿Qué es? ¿Algo nuevo?

Esa no es la forma en que pienso de vos.

Me vas a tocar, en un minuto, pero eso no es lo que quiero hacer.

Somos dos extraños.

Podríamos nunca habernos encontrado.

Podemos hablar para siempre, yo entiendo lo que vos dijiste.

Pero yo...no estoy enamorado.

¿Qué se necesita para enamorarse?

¿Se enamora la gente realmente?

¡...Contento!

¿Hay tiempo para esto? ¿Es esto responsabilidad?

Tiempo de chicas, tiempo de chicos, ¿es ésa la diferencia entre vos y yo?

No voy a hacerte preguntas.

¿Quién necesita empezar de nuevo?

Elijo creerle,

ya dije antes que no puedo

...porque no estoy enamorado.

¿Qué se necesita para enamorarse?

¿Por qué querría yo enamorarme?

¡...Sentimiento!

Tómalo con calma, nena, no dejes que tus sentimientos se interpongan

Algún día, creo, podremos vivir en un mundo sin amor.

Puedo contestar tus preguntas,

si no vas a torcer lo que yo digo.

Por favor respetá mis opiniones,

ellas van a ser respetadas algún día.

Porque no necesitamos amor.

Creo que no necesitamos amor.

Llegará un día cuando no necesitaremos amor.

De "More songs about buildings and food" (1978)

NO TE PREOCUPES POR EL GOBIERNO

(Don't worry about the government)

Veo las nubes que se mueven a través del cielo

Veo el viento que aleja las nubes

Mueve las nubes sobre el edificio

Elijo el edificio en el que quiero vivir

Huelo los pinos y los duraznos en los bosques

Veo las copas de los pinos que bajan por la autopista

Esa es la autopista que va al edificio

Ese es el edificio en el que voy a vivir

(Allá está)

Mi edificio tiene todas las ventajas

Va a hacer la vida fácil para mí

Va a ser fácil conseguir que las cosas se hagan

Me voy a relajar, junto a los que amo...los que amo,

los que amo, visitan el edificio

Toman por la autopista, el parque, y suben a verme

Voy a estar trabajando, trabajando, pero si ustedes vienen

a visitarme

Voy a dejar lo que estoy haciendo, mis amigos

son importantes

No se preocupen por mí...Ustedes no se preocupen por mí

Veo los estados que cruzan esta gran nación

Veo las leyes hechas en Washington D.C.

Pienso en aquellos que considero mis favoritos

Pienso en la gente que está trabajando para mí

Algunos empleados civiles son casi como los que amo

Ellos trabajan tan duro, y tratan de ser tan fuertes

Soy un tipo afortunado por vivir en mi edificio

Todos ellos necesitan edificios para ayudarlos

(Allá está, allá está)

De "Talking Heads: 77" (1977)

NACIO EN LOS CORRALES VIEJOS, ALLA POR EL '80

Había una vez un país que no tenía música nacional, porque, de país, tenía apenas la Constitución y el territorio. Sus habitantes se dividían en tres bandos: unos eran blancos y cultos; otros eran negros y brutos; los últimos eran mezcla, y se apodaban criollos.

Un día, desde muy lejos vinieron muchísimos hombres. Nadie los esperaba y durmieron en las orillas de la ciudad-puerto. Los criollos los vieron y hubo duelo. Las orillas, en ese entonces, eran una pequeña Babel donde tres idiomas se sacaban filo. Los hombres se pelearon, se distinguieron entre sí, y después comenzaron a amarse. Convivieron. Una vez jugaron a bailar entre ellos, para sentir, tal vez, que había algo común que los unía. A la musiquita la llamaron "tango".

ABRIENDO EL PARAGUAS CON COLA DE PAJA

No es fácil escribir una nota sobre tango. Muchísimos más nudos de los enumerables se le atraviesan a uno en la cabeza, e impiden que las ideas recogidas a lo largo de semanas de investigación y lectura fluyan coherentemente. Para cualquier otro tema, hubiese sido necesaria, apenas, la recopilación de rigor; hubiesen sido suficientes la información y el rastreo. Pero en este caso —y a pesar de haber contado con la manesterosa paciencia de algunos colegas "mayores" y subordinados— hay otras flechas en juego, flechas que pueden desafiarse si uno las toca de costado.

Se deduce, sin necesidad de echarle agua, que uno es un ignorante del tango. Y se acierta, en alguna medida. No se pueden soslayar veintitrés años vividos al

son de una música distinta, al compás de una ideología distinta, en un mundo que también, aparentemente, es otro. Y sin embargo, fíjese qué curioso, ese mundo no ha dejado de ser discepoliano, un cambalache. Abreviando: nadie que haya nacido en este país es un perfecto ignorante del tango, porque por más nuevas waves que hayamos presenciado y adherido, no hemos podido evitar las programaciones radiales, ni los siltidos de los colectiveros y los tacheros, ni los tarareos de las señoras baldeando la vereda. No fue menuda mi sorpresa al comprobar, con un libro de textos de tango en la mano, que **todas** las letras me eran familiares, y que de **casi todas** era capaz de cantar un pedacito.

En fin, que lo singular de abarcar este tema radica en que uno no es tanguero, ni muchísimo menos, pero no puede dejar de sentir que tiene derecho al tango, que no es cosa ajena, que a uno le pertenece esa música por racionalidad, por leitud, por latido y por cierta conciencia. O —aunque sólo fuera eso, cuánto sería— por aquel comentado y siempre tedioso asunto de "comprometerse con una realidad, para diferenciarse de ella".

LA PREHISTORIA

Para que el tango naciera, fue absolutamente necesario un contexto favorable. Un terreno que se le fue preparando desde mucho antes del primer corte y la primera quebrada. A fines del siglo XVIII, en el encuentro de las calles San José y San Carlos (hoy Perú y Venezuela) se alzaba el teatro de La Ranchería. Por orden del Virrey Vértiz se instituyeron allí los bailes públicos, un poco por condescendencia para con "la negrada trabajadora", y otro poco para restar popularidad a la calle del Pecado, donde en ese entonces se concentraban los pingundines. La Ranchería fue un boom: comenzaron a nuclearse allí los bailarines enmascarados y las morenas entusiastas, para dar pie a la ceremonia del fandango, un baile sensual y atrevido. La fiesta les duró poco: en agosto de 1792, un cohete cayó sobre el techo de paja del galpón-teatro, y lo redujo a cenizas.

A principios del siglo XIX, ya estaba en uso la palabra **tango**. Era sinónimo de "tambo" y se empleaba para nombrar los lugares donde los negros celebraban sus bailes. Con respecto a la significación de la palabra, nadie se pone de acuerdo, pero la mayoría le atribuye origen onomatopéyico: estaría relacionada con "tambor", con su "tam tam", con los negros candomberos, que al golpear sus instrumentos obtenían un sonido parecido a "tango". Y ya desde ese entonces, la palabra estaba asociada a un sector marginado de esa sociedad colonial, a sus **malas costumbres**. Antes de ser Virrey, Vértiz había dado un bando para "prohibir bailes indecentes que al toque de tambor acostumbran los negros". Esas reuniones las hacían los negros los días de fiesta en la **Residencia** (alrededores de la iglesia de San Telmo) y en el **campo del Retiro** (actual Plaza San Martín), lugar elegido por ellos porque, mucho tiempo antes, allí había estado instalado el mercado de esclavos.

A mediados de siglo, el fandango ya estaba olvidado y los negros eran libres. Arriba a Cuba una antigua contrandanza renacentista, llamada **tanguillo andaluz**. Allí se filtra con figuras negras y adquiere un toque sensual que la hace atractiva. Con el nombre de **Habanera** llega a Buenos Aires y causa furor en la década del 50: la burguesía la adopta encantada.

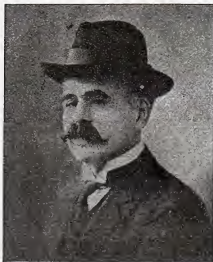
BREVE NOTICIA SOBRE LA CONSTITUCION

Mientras tanto, en el país sucedían cosas, vaya si sucedían. Tuivimos nuestra etapa de Organización Nacional —la de ahora es la FRE, por ese sueno conocido—. En 1852 cae Juan Manuel de Rosas en la batalla de Caseros y comienza un período en el que la característica remanente es la obsesión por poner a la Argentina a tono con las potencias de la época. En el '53 se firma la Constitución, y eso merece un párrafo aparte.

Es sabido que el modelo de nuestra Constitución fue la de California, pasada por agua en manos de un general venezolano, García de Sena, quien no tenía, al parecer, los suficientes conocimientos del idioma inglés. Sumada esta deficiencia al lema de uno de nuestros constituyentes entusiastas, el "Gobernar es poblar", de Alberdi, se nos cambió la historia. En la Constitución californiana había un párrafo destinado a permitir que los estados del sur se reservaran, por un tiempo determinado, el derecho de importar esclavos. Decía: "La migración o importación de aquellas personas, como cualquiera de los estados hoy existentes considere conveniente admitir, no será prohibida por el Congreso antes del año 1808, pero una tasa o derecho podrá imponerse a aquella importación, que no exceda de diez dólares por persona". Lo de "aquellas personas" está referido a los esclavos, ya que los constituyentes de Filadelfia "eran esclavistas, pero tenían el pudor de las palabras". García de Sena tradujo "such persons" como "inmigrantes". Y Alberdi, a su vez, convencido del "gobernar es poblar", quitó las cláusulas del impuesto y del plazo: **La inmigración no podrá ser restringida ni limitada de ninguna manera, en ninguna circunstancia, ni por pretexto alguno**" (art. 33). Por supuesto, del "no restringir" al "fomentar" había un paso, pero quedaba por aclarar el lema: "Gobernar es poblar de europeos". Por fin, el artículo 25 de nuestra Ley Fundamental quedó así: **El gobierno federal fomentará la inmigración europea; y no podrá restringir, ni limitar, ni gravar con impuesto alguno la entrada en el territorio de extranjeros, etc**". Dice José María Rosa: "Fue así como una disposición norteamericana para tolear la trata de negros en los estados del sur, se convertiría en nuestro artículo constitucional que fomenta la inmigración. Este pasó literalmente a la Constitución del '49 (art. 17), aun con el aditamento impropio de "inmigración europea", pues la Constitución del '49 no admite "diferencias raciales".

BUENOS AIRES, UNA HERMOSA POSTAL

Comienza, pues, la carrera enloquecida para sacar a este país de la barbarie y europeizarlo como Dios mandaba. Ya en la época de Urquiza llegan artesanos e ingenieros europeos, mano de obra calificada. El ser un país constitucional era una garantía ante Inglaterra, que comienza a invertir en este suelo, con enormes capitales en los servicios públicos (ferrocarriles, redes, gas, teléfonos, cloacales, etc.). La gran aldea crece en forma desahogada, al tiempo que comienza a recibir las primeras masas de inmigrantes, sobre todo desde España e Italia. En Europa se hablaba del país que ya se perfilaba como "el granero del mundo", y que abría sus puertas a todos los hombres que quisieran "habitar suelo argentino". Los



Angel Villoldo

tanos y los gallegos se venían, esperando encontrar una infraestructura acorde con la propaganda, pero de esa infraestructura nadie se ocupó. La Ley de Inmigraciones, por más buena voluntad y perspicacia que denotara, no estuvo jamás respaldada por hechos concretos que le permitieran dar buenos resultados. Los inmigrantes quedaron abandonados a la buena de Dios en los suburbios de la capital, federalizada en el año '80. Ya dijimos que tomamos las bases de la Constitución de California, pero nos olvidamos de señalar un pequeño detalle. California era en ese entonces un fenómeno de superpoblación rápida. Un estado donde los inmigrantes eran superiores a los nativos, por el simple hecho de que los nativos eran mejicanos mestizos, y los inmigrantes eran sajones venidos desde los otros estados de la Unión. Y la superpoblación rápida se debía, ni más ni menos, a que en California se había encontrado oro. Mucho oro (¿recuerdan la propaganda de Levi's?). En nuestro país, en cambio, no había oro, ni petróleo, ni chicas lindas a lo Angie Dickinson. Acá había una inmensidad de tierra adentro, una Pampa que no acababa nunca, territorios recién ganados al indio en la Conquista del Desierto. El edén pintado en los slogans no existía y nadie cruzaba el Atlántico con la menor intención de ir a trabajar doce horas como peón a una estancia. Muchos inmigrantes regresaron a sus tierras decepcionados. Los que se quedaron, crearon las "orillas", los márgenes oscuros de la ciudad, y por ellos fueron naciendo poco a poco los conventillos, el ámbito natural del tango.

Una epidemia de fiebre amarilla había hecho trasladarse a la clase alta al Norte, y allí comenzaron a levantarse, esplendorosos, los palacios de las familias Paz (hoy el Circolo Militar), Anchorena, Alvear, Errázuriz (hoy Museo de Arte Decorativo). Fastuosas mansiones realizadas íntegramente con materiales importados. La contrapartida de estos desmanes era el sur: en muchas de las casas señoriales

abandonadas por los ricos, comenzaron a nacer los conventillos. En Piezas de 3 x 4 muchas veces vivían hasta diez personas. Según el censo de 1910, de 6.392.000 habitantes, 2.300.000 eran inmigrantes. Y según el de 1919, el 42,7 de las viviendas de Buenos Aires eran conventillos.

Los principales núcleos de viviendas obreras se concentraban a principios de este siglo en los puntos destinados al fomento del ganado: el Parque de la Recoleta, los Corrales de Miserere, el Mercado del Oeste (actual Plaza Once), y los Corrales Viejos (actuales hospital Rawson y Parque de los Patricios).

"Se aprendió a vivir de prisa y a mirar la dignidad como un estorbo, y los escrúpulos como majaderías: la riqueza se tuvo por honor, la modestia por disimulo y la austeridad como hipocresía" (Juan Bailestra, El Noventa). Como se ve, un magnífico antecedente de Cambalache



Juan Maglio "Pucho"

y del Fantasma de Canterville. Gobernaba Juárez Celman y el partido dominante era el Autonomista Nacional. La oposición y las clases populares estaban representadas por Leandro Alem, secundado por Aristóbulo del Valle e Hipólito Yrigoyen.

Buenos Aires pasa a tener fachada de señorita: limpia, pulcra, decente, delgadita, buena muchacha. Esconde a sus espaldas —sus orillas— la mala vida, que llega a

ser mucho más grande, organizada y trulucuenta de lo que se comenta. Llegan francesas a abastecer ese mercado, y polacas y australianas. La trata de blancas comienza a ser una institución reconocida y bancada oficialmente. La enorme cantidad de hombres solos requería este tipo de servicios; la moral de la época también. Hubo prostitución calificada, para así diferenciar clases sociales.

El tango, para ese entonces, ya había nacido como danza, y todavía tenía cierta reminiscencia campestre, cierto toque provinciano. Se cree que surgió en alguna pulpería de los Corrales Viejos, al son de una orquestita que improvisaba la música, y los estríbillos: "Bartolo tenía una flauta", "Dame la lata", etc.

En los que fueran los dominios de Rosas, en San Benito de Palermo, estaba instalado el Colegio Militar y el regimiento 1° de artillería. Cerca de allí, estaban "los cuartos de las chinas", que abastecían a los militares. Luego esa zona fue famosa por la afición al deporte de los porteños, y allí, en reductos más elegantes, tomaban el té las damas y los niños. Uno de esos locales era salón coqueto de tarde, y prostíbulo a medias por la noche. Lo regentaba el sueco Hansen. Lo de Hansen fue escenario legendario —de allí el guapo del tango, cuando todavía no existían coca ni morfina, se robó una noche a la rubia Mireya—.

QUISIERA SER CANFINLERO PARA TENER UNA MINA

La Boca era la zona de mayor concentración de conventillos. Y es en la Boca donde el tango se convierte en hito: "¿Dónde andaré Pancho Alsina? ¿Dónde andaré Baimacea? Yo los espero en la esquina de Suárez y Necochea". Estas estrofas de Tres Amigos, de Cadicamo, no riman al azar. La esquina de Suárez y Necochea fue el núcleo de la música naciente. En 1908, en el café Royal un trío hacía furor en La Cara de la Luna (que no se llamaba exactamente así, sino de una manera indecente que hacía alusión a una lora). Ya la formación era bandoneón, piano y violín o clarinete. En ese orden, tocaban Luduca, Castriota y Canaro. Enfrente, en la misma esquina, estaba el café La Turca, donde actuaban Vicente y Domingo Greco; a treinta metros, por Suárez, en el café La Marina, hacía de las suyas el tano Genaro Espósito; cruzando, en el Teodoro, tocaba el piano Roberto Firpo; a la vuelta, se escuchaba el bandoneón del alemán Bernstein; y haciendo cruz con el Royal, en el Café Concierto, se presentaba nada menos que Angel Villoldo.

Bias Matamor, en su libro La Ciudad del Tango, cita los títulos de los primeros tangos. No son todos publicables. "El Fierrazo", "Con qué tropiezo que no entra", "Aqui...se vacuna", "Gobiá que te voy a abrir", "Sacúdime la persiana", "Soy tremendo", "No. empujés,



caramba", "El Serrucho, etc. Es evidente que todos estos tangos eran pretextos para bailar en el lupanar, y eso es lo que hacían los compadritos, después de ensayar entre ellos las medias lunas, los ochos y las quebradas.

El cafishio, entonces, era un personaje respetado, el prototipo del mantenido, del desocupado, el guapo que les pegaba a sus mujeres y hacía uso de ellas cuando quería. En ese cafishio tuvo el tango al primer "avivado", al primer "piola", al "macho", valga la gracia y la paradoja, ya que muchas veces este hombrecito miraba para otro lado.

Una crónica lunfarda de la época retrata la sensación de poder que da el ser hombre:

"—De primera atropoyada, nomás le hago retirar la menega 'el Banco, me refaciono desde el funyí a los caminantes, armo el cotorro y me paso una temporada de luna e miel..."

—¿Y después?
—Después la meto a tiro y...vivo e rentas".

Existe un hermoso documento de época, que detalla vistosamente la vida de un cafishio y de su mujer: es el capítulo Intimidades de El Civico y La Moreira, de Tallón. Vale la pena transcribirlo en parte:

"En los años 5, 6, 7 y 8, el Civico, que transitaba de los veinticinco a los veintiocho años de edad, vivía en la pieza número 15 de El Sarandí, conventillo situado en la calle epónima, entre Constitución y Cochabamba. Su profesión consistía en la explotación de su mujer, La Moreira, y en la pesca y el tráfico comercial, al contado, de pupilas nuevas. El era de ascendencia italiana meridional; ella, hija de andaluces gitanos. No es necesario pintar al Civico como un buen mozo excepcional, porque la clave primera de su éxito, ya se sabe estaba en la seducción indispensable, hechicera, de su físico. La segunda clave estaba en su astucia —viveza—, en la frialdad criminal disimulada, en el arte de la daga, en el coraje. La tercera clave estaba en su "simpatía", en sus costumbres de adinerado, en los finisimos modos de su trato social, en sus aptitudes famosas de bailarín, en su la-

bia. (...) Se decía hombre de Alem e Yrigoyen, pero yo no comprobé, durante mi expedición a los amoraes del bajo fondo, interés político sincero. (...) En el conventillo su habitación relucía como en una calle oscura la vidriera de una joyería. Algunos muebles Luis XV, con moñitos y muñecos. Almohadones pintados por amigos suyos en la cárcel... en el fianco visible del ropero, una costosa guitarra, suya y para los amigos en una funda de terciopelo celeste; trabajo también carcelario, sin duda, tenía esta funda bordados un pavo real y la palabra "Recuerdos". Sobre la cama, una pollicroma manta pampa, que él usaba para los carnavales, en su disfraz de matroero. A la cabecera de la cama, una imagen de San Roque. (...) Dejaba dormir sobre la manta pampa a su perro foxterrier llamado Pito. En el toilette, gran colección de adimniculos de maquillaje y frascos de perfume. El abultado y brillante jopo de El Cívico iba siempre perfumado, por preferencia general de los "jallalfes" del tiempo, con "Sola mía". (...) En una rinconera, un reloj de música, que antes de dar la hora tocaba los primeros compases del Himno Nacional. (...) Entre los dedos enojados humeaba un cigarrillo "Vuelta abajo", "Atorrante" o "Siglo Veinte".

"Los compadritos eran exagerados para vestirse y adornarse. Eran exagerados en todo. El término relajados era el que se usaba para definirlos en la época. Algunos llegaban al extremo de ponerse los anillos sobre los guantes. (...) Se acicalaron y se trajearon con un narcisismo exagerado de mujer, evidentemente sexual y sospechoso; tomaron el tango y lo llevaron a los medios sexuales obscenos. El contoneo criollo del caminar, que tuvo su origen en los tacos altos, ellos lo hicieron medio tilingo, si no amariconado. Y de la misma manera, a la coreografía del tango le dieron un estilo propio de exageraciones eróticas. (...) Porque lo más espantable que habla en ese sujeto engredlo (El Cívico)... era el amor a su mujer. A esa meretriz profesional que todos los días se despedía de él para ir al prostibulo, El Cívico la amaba. La Moreira era realmente su amada, su compañera para siempre. (...) La permanencia de la unión dependía en este caso, no del contrato matrimonial, sino de su morbosa amatividad, de sus atractivos, siempre renovados, de artista consumado del sexo. Sin acostumbamientos burgueses, sin distracciones... todo él era una caricia refinada y constante. (...) Cuando le pegaba, ella se dejaba pegar, siendo, como era, capaz de pelearse como un guapo, porque no la castigaba con la brutalidad de los que no tenían recursos mejores para señorear a sus rameras, sino con exigencias de dueño lindo, o de enamorado celoso. (...) No mienten las letras del tango que insiste desde CONTURSI en conmovier al pueblo argentino con las quejumbres del canflinero abandonado".

LAS PRIMERAS ESTATUAS ANDANTES

Más arriba dijimos que en uno de los barrios locales tangueros de Suárez y Necochea se presentaba Angel Villoldo (1864-1919). Un hombre de mostachos frondosos y aspecto bonachón que tuvo el privilegio de ser el primer jugador de la nueva música. Fue varias cosas más: desde tipógrafo a payaso de circo, desde cuarteador de "tranguay" a periodista. En la época del Café Concierto, Don Angel tocaba la guitarra, a la que había anexado una yarilla para sujetar su armónica. Deleitaba a la concurrencia con el primero de sus tangos: **El Portefolio**. Un tiempo más tarde, después de una función en el **Varieté**, estaba sentado en un umbral de la cortada Carabelas, completando un tema nuevo, cuando apareció el pianista **Roncaglio**, quien dirigía una orquesta en un restaurante copetudo: **El Americano**. Villoldo le hace escuchar en la guitarra un tema, Roncaglio queda encantado, Villoldo le propone que lo estrene él mismo en el restaurante. Roncaglio empalidece: "¿Un tango en el Americano? ¡El tango era mala palabra entre las gentes bien! Villoldo insiste: ¿por qué decir que es un tango? ¿por qué no presentarlo como una "danza criolla"? Roncaglio se convence y acepta; pregunta, entonces, cómo se llama esa melodía. Villoldo contesta: "Le puse El Chocio. Me gustó desde la primera nota, y como pa' mí el chocio es lo más rico del puchero..." Hay otra anécdota que quizá sirva para ilustrar la repercusión que tuvo ese "lindo tanguito". **Tito Foppa**, un periodista argentino, fue enviado como corresponsal de guerra al frente alemán en 1916. Allí, oficiales del ejército germano les ofrecieron una cena a los corresponsales de diferentes países, y en esa oportunidad, un oficial al piano iba tocando los acordes de los distintos himnos. Cuando llegó el turno de Foppa, se escuchó **El Chocio**, música que se tenía por el himno nacional argentino.

A principios de siglo, comenzaron a florecer también los locales de Palermo. "El Tamborito", "Tarana", y el "Velódromo" eran los más conocidos. Uno de los tercetos que subyugaban al público de Palermo, estaba compuesto por "El Pibe Ernesto" **Ponzio** en violín, **Vicente Pecce** en flauta, y el "Cieguito" **Asplazú** en guitarra. En el Velódromo, comenzaba a llamar la atención el piano de **Roberto Firpo**, quien más tarde introduciría este instrumento como guala y líder del tango. Junto a él, estaban **Palavecino** en violín y **Bazán** en clarinete, este último famoso por la "chiflada" de su instrumento. Tanto éxito tuvieron, que por el doble de paga los contrató el sueco Hansen para su boliche. Allí, la concurrencia bochinchera encontró la punta de una ceremonia: cada vez que el conjunto atacaba con **El Esquinazo**, de Villoldo, los parroquianos acompañaban primero con las manos, después con los pies; más tarde comenzaron las camareras a repiquear con sus bandejas; por último, un

di'a, todos de acuerdo, chocaron copas y platos al ritmo del tango. El destrozo fue tan grande, que al día siguiente hubo un cartelito al lado del escenario: "Terminantemente prohibida la ejecución del tango El Esquinazo —se ruega prudencia en tal sentido— El Dueño."

UNA NOCHE DE GARUFA

Un fabricante de acordeones de **Krefeld**, de apellido **Band**, inventó un instrumento llamativo. Por su inventor, y por su parentesco con los acordeones, se llamó **Bandonéon**.

Uno de los vanguardistas, de los primeros renovadores del bandoneón, se llamó **Eduardo Arolas**. Fue compositor, director y buen intérprete. A los diecisiete años vivía en Barracas al Norte, y tocaba el fueye en **La Buseca**, un café situado en lo que hoy es **Avellaneda**. Un día compuso un tanguito-milonga, y decidió hacerse escuchar a los "consagrados" de Suárez y Necochea. Entró a **La Royal** y encaró al trío de **Canaro**, **Loduca** y **Castriota**. Cuando las puertas cerraron, los músicos se quedaron en la trastienda con Arolas tocando su tanguito, "Una noche de Garufa".

ADIOS MUCHACHOS, YA ME VOY Y ME RESIGNO

No me resigno del todo, porque quedaron demasiados nombres, obras y cuentos en el tintero. Quedaron sin tocar los grandes; inmensos, imponentes poetas que el tango del cuarenta tuvo a su servicio. Pero para hablar de **Manzi**, o de **Castillo**, o de **Flores**, esperemos un poco y hagámoslo como se debe: larga y respetuosamente. Esta vez, tocamos apenas el nacimiento del tango. Un nacimiento muy publicitado, del que parece no haber rastros en los Grandes Valores. Tanto nos han bombardeado con el azúcar, la pimienta y la sal, que cuesta admitir ese comienzo marginal del tango, que fue música de orilleros desplazados, postergados y rebeldes. El tango —hemos visto— nació en una situación límite, de una convivencia forzada entre criollos, tanos y gallegos. Y fue esa música, tal vez, el cóctel sagrado, la mezcla rara.

Preparar este informe fue una tarea extraña, como un mensaje hecho por un anónimo para amnésicos: éste era nuestro país, ésta era la música, de este modo vivieron nuestros abuelos, y por eso, en cierto modo, hoy somos así. La historia del tango —y esto es lo importante— estuvo unida, desde hace un siglo, a la historia política, económica y social de este país. En crisis desde que salió de las manos de **Fernando VII**. Y a cualquier historia, para quererla mucho, poquito o nada, es imprescindible conocerla.

Sandra Russo